

Аннотация

В статье рассматриваются взаимоотношения Лермонтова-автора и Печорина-героя, что терминологически определяется как целое Печорина.

В повестях «Бэла» и «Максим Максимыч» целое Печорина характеризуется стремлением Лермонтова-автора дать всестороннюю определенность бытия Печорина-героя, другими словами, целое Печорина в указанных повестях предстает в форме судьбы – характера Печорина.

Ключевые слова: автор, герой, целое героя, эстетическое событие.

Summary

The mutual relations of Lermontov-author and Pechorin-hero are examined in the article, that is terminology determined as unit of Pechorin.

In the stories of «Bela» and «Maksim Maksimych» unit of Pechorin is characterized by aspiration of Lermontov-author to give comprehensive definiteness of life of Pechorin-hero, in other words, unit of Pechorin in the indicated stories appears in form fate – character of Pechorin.

Key words: author, hero, unit of hero, aesthetic event.

УДК 8Р1.3

Александр ДОМАЩЕНКО, д. филол. н.
Бердянского государственного
педагогического университета

О ШЕКСПИРОВСКОМ И МОЛЬЕРОВСКОМ КОНТЕКСТАХ В КОМЕДИИ А.С. ГРИБОЕДОВА “ГОРЕ ОТ УМА”

У статті розглядається комедія О. С. Грибоедова “Горе от ума” в аспекті компаративістського методу. Увага автора переважно зосереджена на двох контекстах: на творчості У. Шекспіра і Мольєра (“Мізантроп”). Ці контексти дозволяють більш повно розкрити своєрідність комедії Грибоедова, насамперед – природу сміху.

Ключові слова: контекст, комедія, сміх, карикатура, штучність, природність.

...До сих пор неразгаданное и, может быть,
величайшее творение всей нашей литературы...

А. А. Блок

Если мы согласимся, что именно глубиной образа в первую очередь определяется степень расхождений в его интерпретациях, тогда мы должны будем согласиться с выводом А. А. Блока. В этом отношении комедия А. С. Грибоедова – уникальное не только для русской, но, может быть, также и для европейской драматургии двух последних столетий творение. О нем вплоть до нашего времени продолжают высказывать не только разные, но противоположные суждения, которые часто воспринимаются как имеющие одинаковое

право на существование. При этом расхождения касались и касаются не каких-то более или менее частных, но самых ключевых, основополагающих вопросов.

Так, уже в одном из первых отзывов на комедию, принадлежащем О. М. Сомову, было замечено, что “французская мерка” ей не подходит [см.: 2, 53], однако даже спустя сто лет (в 1926 г.) А. Р. Кугель в очень интересной статье продолжает настаивать, что “интрига не самостоятельна у Грибоедова, а взята целиком из французской комедии” [там же, 259]. Точно так же и о Чацком с момента его появления в русской литературе говорили, с одной стороны, что он “сумасброд”, говорящий даже “ругательства” и “грубые дерзости” [там же, 50], но утверждали также, что он нигде “не выходит из пределов приличия и даже светского тона” [там же, 165]. Этот ряд можно было бы продолжать еще очень долго, но остановимся здесь. Можно ли говорить, что комедия Грибоедова разгадана, если даже по таким первоочередным и, казалось бы, очевидным вопросам нет единомыслия? Это все равно, как если бы по поводу величайшего толстовского создания продолжали всерьез спорить, что это: *роман*, *эпопея* или все-таки *роман-эпопея*?

Ключ к разгадке поэтического произведения такого масштаба, каким является комедия А. С. Грибоедова, конечно, находится не в контекстах, а в том, что не вмещается не только в какой-то один доминирующий контекст, но даже в их исчерпывающе раскрытую совокупность. Однако без учета реально присутствующих в таком творении контекстов любые попытки его осмысления будут обречены на неудачу. Означенные контексты – не что иное как вехи, помогающие не сбиться с пути.

Наличие определенных контекстов, наиболее значимых для комедии, было отмечено в первых же отзывах на нее, как резко критических – вплоть до полного неприятия, так и восторженных. Осмыслялись же они не вполне адекватно и не всегда – в самых важных своих аспектах.

Начнем с того, что мольеровский контекст значим для самого автора комедии. В известном письме П. А. Катенину (начало 1825 г.) он признает талант Мольера, при этом настаивая на своей хотя бы относительной творческой независимости от него: “...Я, коли не имею таланта Мольера, то по крайней мере чистосердечнее его; портреты и только портреты входят в состав комедии и трагедии... Карикатур ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь. Вот моя поэтика...” [там же, 46]. Не случайно, по-видимому, близко знавший Грибоедова В. К. Кюхельбекер именно Мольеру хотел бы его представить.

Назначение портрета – раскрыть сущность, карикатуры – рассмешить или оскорбить. Об этом – обращенные к Селимене слова обиженного ею Клитандра:

Довольно! Мы всем и повсюду

Покажем вашего высокомерного сердца портрет [14, 280.].

В критических отзывах на первую публикацию отрывка из комедии в альманахе “Русская Галия”, вышедшем в конце 1824 г., тон задает М. А. Дмитриев, который усматривает в характере Чацкого именно то, что в письме Катенину отрицает Грибоедов: “...Чацкий, который должен быть умнейшим лицом пьесы, представлен (по крайней мере в сценах, мне известных) менее всех рассудительным! Это Мольеров мизантроп в мелочах и в карикатуре!” [2, 50]. Критик, таким образом, настаивает, что главный герой комедии – именно карикатура, а не портрет, причем карикатура, имеющая целиком литературное происхождение. Этому строгому приговору суждена была долгая жизнь: мизантроп Альцест становится, пожалуй, наиболее ожидаемым спутником Чацкого в различных последующих публикациях, посвященных грибоедовской комедии [см.: там же, 69, 86, 182, 252 и др.].

Отзыв М. А. Дмитриева, потомка Рюрика и Мономаха, одного из самых ярких литературных полемистов 1820-х гг., конечно, не является простым недоразумением. Об этом свидетельствует один красноречивый факт. В 1824-25 гг. развернулась литературная борьба между Дмитриевым и кн. П. А. Вяземским из-за предисловия последнего к пушкинскому “Бахчисарайскому фонтану”, а также из-за водевиля “Кто брат, кто сестра, или Обман, один из тысячи” (первоначальное название), написанного Вяземским в соавторстве с Грибоедовым. В последовавшем обмене язвительными эпиграммами торжествовал Дмитриев, что не могло не задеть Вяземского, не без оснований претендовавшего на славу остро слова: не забудем, что именно его И. В. Киреевский называет “остроумнейшим из наших писателей” [8, 69]. Эта оценка была сочувственно процитирована А. С. Пушкиным [см.: 10, VII, 120].

Приведу только одну, самую невинную, эпиграмму Дмитриева на соавторов:

Вот *брату* и *сестре* законный аттестат:

Их проза тяжела, их остроты не остры;

А вот и авторам: им Аполлон не *брат*,

И музы им не *сестры* [10, 42].

Не будем защищать П. А. Вяземского, у которого просто не было драматического таланта: свойственное ему утонченное светское остроумие – это все же нечто иное. Но кто стал бы отрицать

справедливость приведенной эпиграммы по отношению к Грибоедову, если бы какая-то трагическая случайность не позволила ему написать “Горе от ума”?* В “Записках” П. А. Каратыгина, относящихся к началу 1870-х гг., когда страсти давно улеглись и когда вполне прояснилось, какое место принадлежит Грибоедову в истории русской литературы, о ранних его произведениях сказано еще резче: “Первый его опыт была переделка с французского комедии в стихах “Молодые супруги”. Опыт весьма неудачный: читая теперь эти дубовые стихи, с трудом веришь, что лет через пять-шесть он написал свою бессмертную комедию” [7, 294].

И вот именно Вяземский в книге “Фон-Визин” (завершена осенью 1830 г.) не только соглашается со своим антиподом Лже-Дмитриевым (как он его называл) относительно близости Чацкого и мольеровского мизантропа, но идет в этом сопоставлении намного дальше: “Ум, каков *Чацкого*, не есть завидный ни для себя, ни для других. В этом главный порок автора, что, посреди глупцов разного свойства, вывел он одного умного человека, да и то бешеного и скучного. Мольеров *Альцест* в сравнении с *Чацким* настоящий Филинт, образец терпимости” [2, 85-86]. Может быть, кн. П. А. Вяземский искренне считал, что *брат* и *сестра* намного интереснее Чацкого?

Сопоставление двух комедий помогает прояснить вопрос о роли интриги у Грибоедова.

В ранней редакции комедии слух о сумасшествии Чацкого, который исходит от Софьи, мотивирован его угрозой:

О давешнее вам так даром не пройдет [6, 227].

Именно от этой мотивировки, вводящей элемент традиционной интриги в комедию, Грибоедов отказывается в окончательной редакции. Отказывается потому, что всякая искусственная театральность, неизбежно связанная с традиционной драматической интригой, глубоко чужда его творческой установке: показать на сцене жизнь в ее естественном самораскрытии. О том, насколько Грибоедов опередил в этом отношении свое время, свидетельствует тот факт, что такая установка даже во времена А. П. Чехова для многих критиков была сомнительной, с точки зрения права на существование, новостью.

Преобладающая установка на естественность делает актуальным другой контекст. В “Литературных мечтаниях” В. Г. Белинский утверждает, что в Грибоедове русская литература “лишилась Шекспира комедии...” [1, 68]. Нужно знать, что значило для молодого Белинского

* Если бы на отложенной дуэли, состоявшейся 23 октября 1818 г. в Тифлисе, А. И. Якубович не избрал своей целью кисть левой руки Грибоедова, даже комедия “Брат и сестра...” писалась бы с другим соавтором.

имя Шекспира, чтобы вполне оценить весомость приведенного заявления. При этом, разумеется, противоположной оказывается оценка Чацкого и других персонажей комедии: “Лица, созданные Грибоедовым, не выдуманы, а сняты с натуры во весь рост...” [там же, 67].

В этом контексте всплывают уже шекспировские персонажи, причем чаще других ожидаемо вспоминают Гамлета. Наиболее определенно об этом говорит М. О. Меньшиков: “...Чацкий – самый героический и светлый тип в нашей литературе. Одного его можно поставить на ряду с мировыми типами Гамлета, короля Лира, маркиза Позы, Фауста. Особенно он близок к Гамлету. Вспомните судьбу задумчивого датского принца. Несчастье его, как и Чацкого, – было родиться с возвышенной душой в век грубый, в обществе низком и растленном. <...> Таких людей, как Гамлет и Чацкий, объявляют безумными – с их вдохновением, с их глубокою и нежною душой! Им объявляют войну, и они изнемогают в борьбе с обступившею их тьмою...” [2, 215].

Неожиданно выясняется, что в пределах этого контекста Шекспир и Мольер не противостоят друг другу, а, скорее, друг друга дополняют, если мы вспомним вполне скептический взгляд Гамлета на человека и человеческое общество: “And yet, to me, what is this quintessence of dust?” Такого рода суждения делают Гамлета даже в большей степени прямым предшественником Альцеста, нежели Чацкого. Тем не менее, без обиняков высказывая свое искреннее мнение о том состоянии, в котором оказался мир, Альцест и Чацкий в равной степени *гамлетизируют*, вследствие чего мольеровский контекст становится в данном случае частью шекспировского.

Ключевое для русского поэтического искусства XIX в. значение Ренессанса (и еще точнее – Шекспира) я хотел бы пояснить одним очень не очевидным примером.

Внимательные читатели и зрители комедии А. С. Грибоедова знают, что Чацкий не всегда являет собой образец светской утонченности и, по крайней мере, одну свою остроту он никогда бы не произнес при дамах:

Но чтоб иметь детей,
Кому ума не доставало? [6, 69].

Такие шутки не лишенный известного рода остроумия А. И. Якубович называл “драгонадами”. Мемуарист вспоминает, как одной из своих драгонад Якубович рассмешил декабристов, только что выслушавших приговор [см.: 3, 143].

Грубая шутка Чацкого является вариацией на тему Яго: имеется в виду сцена I второго акта, когда Дездемона и Эмилия заставляют его

острить и говорить экспромты. “А как насчет прекрасной и глупой?” – спрашивает Эмилия. Яго отвечает:

She never yet was foolish that was fair,
For even her folly help'd her to an heir [15, 51].

В несколько вольном переводе это звучит так:

Еще никогда не было красавицы настолько глупой,
Чтобы ее глупость не помогла ей родить наследника.

- Это старые, ни на чем не основанные парадоксы, придуманные для того, чтобы смешить дураков в пивной, – так оценивает остроумие Яго Дездемона и спрашивает Кассио после двух следующих экспромтов Яго:

- Скажите, разве он не самый профанный (в смысле: нечестивый. – А. Д.) и либеральный (в смысле: неистощимый или нахальный. – А. Д.) советник? То же самое и почти теми же словами говорят о Чацком выведенные в комическом виде А.С. Грибоедовым жители Москвы.

- Он говорит так, как говорил бы дома с женой, но он понравится вам больше, когда вы узнаете его как солдата, а не как ученого, – отвечает Дездемоне Кассио.

Яго играет свою дьявольскую роль, чтобы произвести впечатление прямодушного воина, вполне чуждого всяким условностям и хитросплетениям ума, то есть именно за грубоватой кажимостью скрыть свою сущность. Правомерно ли будет утверждать, что в шутке Чацкого просто проявляется факт его биографии, напоминая, что и он был совсем недавно военным, знает, что такое казарма, и отнюдь не чуждается такого рода шуток? Может быть, его небрежность, а порой и грубость, в общении с другими персонажами комедии – простое продолжение этой его склонности? Или, может быть, справедливо противоположное: обнаруженный нами контекст выявляет родство характеров и во многом объясняет, почему все, к кому Чацкий приближается, инстинктивно отстраняются от него (кроме, пожалуй, Горича и Репетилова).

Последнее утверждение ни в коей мере не приемлемо: выводить характер Чацкого из характера Яго было бы нелепо. Здесь не родство характеров, а, так сказать, родство смеха, обусловленное общей жанровой почвой, принуждающей двух столь разных героев шутить одинаково. Какое родство имеется в виду? Найти ответ нам поможет А. С. Пушкин. Одна из его заметок 1830 г. гласит: “Острая шутка не есть окончательный приговор. *** сказал, что у нас есть *три* Истории России: одна для *гостиной*, другая для *гостиницы*, третья для *гостиного двора*” [11, VII, 520].

Приведенная формула *** является универсальной: то же самое можно сказать и о смехе. Утонченная шутка, уместная в гостиной,

неизбежно окажется слишком затейливой для сцены, не говоря уже об улице. Это разграничение имеет отношение к жанровым различиям. Опять вспомним А. С. Пушкина (его письмо И. В. Киреевскому от 4 февраля 1832 г.): “Ваше сравнение Баратынского с Миерисом удивительно ярко и точно. Его элегии и поэмы точно ряд прелестных миниатюр; но эта прелесть отделки, отчетливость в мелочах, тонкость и верность оттенков, все это может ли быть порукой за будущие успехи его в комедии, требующей, как и сценическая живопись, кисти резкой и широкой?” [11, X, 404].

Графическая точность и изящество миниатюр соотнесены здесь с поэтическим словом Боратынского и характерным для него утонченным остроумием. Именно такое остроумие оказывается на своем месте в светских гостиных, а из литературных родов, очевидно, в наибольшей степени оно свойственно лирике. При этом следует помнить, что лирика не находит этот утонченный язык в готовом виде в светских гостиных, но сама вырабатывает для них образец утонченности. И. В. Киреевский прекрасно говорит о поэзии Боратынского: “...Если бы идеал лучшего общества явился вдруг в какой-нибудь неизвестной нам столице, то в его избранном кругу не знали бы другого языка” [8, 70]. Вот почему литературные эпохи, в которые господствует лирическая поэзия, как правило, отличаются торжеством вкуса и по их завершении получают названия *золотого* или *серебряного* века.

Такая живопись слишком мала для сцены и такие остроты слишком глубоки и слишком изящны для театра. Шутки, над которыми обычная театральная публика принуждена будет ломать голову, неизбежно вызовут недовольство зрителей – спектакль “будет принят холодно” и “успеха иметь не будет”.

В театре уместнее остроумие, характерное для гостиницы и даже для площади (гостиного двора), – тот род смеха, который вызывает мгновенную реакцию и восторг зрительного зала. Злословие Яго и упомянутая шутка Чацкого, а также его характеристики Татьяны Юрьевны или Фомы Фомича – пример остроумия, свойственного гостиному двору (“пивной”, как выражается Дездемона). Аналогичный пример “огня нежданных эпиграмм” мы находим в мольеровском Мизантропе, причем принадлежат они не Альцесту, а Селимене, которую Альцест как раз пытается удержать от злословия. В высокой комедии – больше гостиницы, в легкой – площади. Если комедия захочет вывести на сцену великосветское общество, оно неизбежно, в силу неумолимых законов жанра, лишится своего великосветского лоска; ср. изображение Натальи Дмитриевны Офросимовой у Грибоедова (Хлестова) и у Л. Н. Толстого (Марья Дмитриевна Ахросимова).

Именно этим обстоятельством обусловлен тот факт, что современники восприняли комедию Грибоедова как карикатуру на Москву*, а современные исследователи много сил потратили на доказательства, что Фамусов – не такой уж вельможа: и Петрушка у него не так одет, и заискивает перед малороссом Скалозубом (здесь можно было бы добавить: даже родственные связи с ним обнаружил!). При этом не замечали очевидную вещь: Хлестова, перед которой даже и Чацкий оробел, куда попало в гости не ездила.

Вот почему жители Москвы столь смешны и нелепы в комедии Грибоедова.

Сергей Сергеич, нет! Уж коли зло пресечь:

Забрать все книги бы, да сжечь [6, 102], –

энергично возражает Скалозубу Фамусов, вызывая при этом не сочувствие, а дружный зрительский смех. Между тем в этих словах нужно увидеть не просто проявление невежества, но конфликт двух жизненных укладов, и первый из них предстает вполне нелепым только потому, что целиком дан с точки зрения второго, враждебного, основной отличительной особенностью которого является умозрительный, книжный его характер. Об этом в ранней редакции комедии Фамусов говорит прямо – в присутствии Чацкого – Скалозубу:

Другой хоть притче будь, надутый *книжным* чванством,

Пускай себе *разумником* слыви,

А в семью не включают, на нас не подиви,

Ведь только здесь еще и дорожат дворянством [6, 177].

Это книжное чванство, с точки зрения старого лада, оказывается столь же смешным и нелепым, и мы, обогащенные историческим опытом, вынуждены хотя бы отчасти признать ее правоту.

Как раз такое, обратное грибоедовскому, соотношение смешного и серьезного находим в комедии Мольера “Смешные жеманницы”. Когда Горжибюс в ответ на выходки Мадлон и Като говорит: “Прочь с глаз моих, бесстыдницы! Не хочу я вас больше знать! А вы, виновники их помешательства, – пустые бредни, пагубные забавы праздных умов: романы, стихи, песни, сонеты и сонетишки, – ну вас ко всем чертям”[9, I, 285. Пер. Н. Яковлевой], – мы не только не смеемся над лишенным книжной утонченности Горжибюсом, но вполне ему сочувствуем.

Это значит, что еще во времена Мольера именно литературная кажимость воспринималась как смешная, тогда как у Грибоедова только она и серьезна. Когда этот переход от гнилой (“Прогнило что-то в

* Особенно в этой связи заслуживают упоминания интереснейшие воспоминания кн. П. А. Вяземского “Допотопная, или допожарная, Москва”. Само это название – образец того утонченного светского остроумия, о котором шла речь выше.

Датском королевстве...”), смешной и нелепой кажимости к смешной и нелепой реальности осуществляется, бытийная почва из-под ног уходит и реальной жизнью – с ее устоями, традициями – перестают дорожить. Слова А. С. Пушкина

Ее (жизни. – А. Д.) ничтожность разумею
И к ней привязан мало я, –

приходят из той же области, из которой пришли насмешки над Москвой в комедию А. С. Грибоедова.

* * *

А. С. Суворин утверждает, что Чацкий нигде “не выходит из пределов приличия и даже светского тона”. Он делает это на каждом шагу.

Что такое *приличие*? Это умение в разговоре не переходить на личности, т.е. умение говорить так, чтобы любая острота могла быть повторена в присутствии человека, которого она имеет в виду, без опасения его обидеть. Что такое светский тон? Подлинный светский тон обусловлен не чем иным, но единственно *естественным* уважением к достоинству другого человека. Это особого свойства светская гуманность, о которой пишет Вяземский, вспоминая А. И. Тургенева и его сверстников: “Какая была в них мягкость, привлекательная сила, какая *гуманность* в то время, как это понятие и выражение не были еще опошлены и почти опозорены неуместным употреблением! [4, 374].

От светского тона Чацкий отступает с первых же слов:

Ваш дядюшка *отпрыгал* ли свой век?

А этот, *как его*, он турок или грек?

Тот *черномазенький*, на ножках журавлиных... [6, 24].

Так Чацкий шутит, несмотря на то что Софья дала уже ему понять: то, что можно простить ребячеством и что ей в детстве, очевидно, нравилось, совсем иначе звучит в устах взрослого человека. Но Чацкий выходит также за пределы приличий, когда говорит, к примеру, о Фоме Фомиче: “Пустейший человек, из самых бестолковых”. Представьте себе, что в тот же вечер, когда они встретились в доме Фамусова, Чацкий такими словами поприветствовал бы Фому Фомича. В какой гостиной после этого рады были бы его видеть? И разве слух о его сумасшествии казался бы тогда преувеличением? Но ведь поэтому слух и родился: Софья в какой-то момент ясно представила себе, что произошло бы, если бы Чацкий здесь, в гостиной, последовал своему правилу: говорить в глаза каждому (порой даже слогом драконады) все, что он о нем думает.

Замечание П. А. Катенина, что в комедии “Горе от ума” дарования больше, чем искусства, Грибоедов, в полном соответствии с духом наступающей новой эпохи, воспринимает как высшую похвалу: “Знаю,

что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем скорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей? *nugae difficiles**. Я как живу, так и пишу свободно и свободно” [2, 46].

Этими немногими словами Грибоедов выразил сущность своей комедии и на десятилетия вперед – определяющую сущность всей последующей русской литературы. Без этих слов невозможно понять, почему такое раздражение вызвало у деликатнейшего А. П. Чехова невинное сообщение А. Б. Гольденвейзера о том, что на днях он слушал его (т.е. Чехова) новое “произведение”. Чехов резко перебил: “Какое *произведение*?!” Он особенно подчеркнул это слово” [5, 393].

В *τέχνη* (что значит в том числе и “хитрость”) должно быть как можно меньше *τέχνη* – таков, может быть, самый главный творческий императив русской литературы XIX века, столь отчетливо сформулированный Грибоедовым в самом начале великой эпохи.

Достижение этой естественности есть исполнение той творческой задачи, которую оставил последующим векам Ренессанс. Т. С. Элиот пишет по поводу сцены на балконе из “Ромео и Джельетты”: “Шекспировский стих здесь совершенен, и очевидно, что ни сам Шекспир, ни кто-либо другой не смог бы написать эту сцену лучше. Искусственность, условность, поэтические красоты раннего стиха Шекспира уступили место простой естественной речи и великой поэзии...” [13, 225. Пер. С. И. Завражновой].

Естественность, ставшая достоянием Шекспира в более поздних пьесах, но, как видим, эпизодически проявляющаяся и в ранних, – это именно то, к чему стремится в своей комедии большой знаток шекспировского творчества Грибоедов.

Путь, который Шекспир прошел за несколько лет, европейская литература в более развернутом виде прошла за несколько столетий. Мировое значение русской литературы XIX века, может быть, в первую очередь обусловлено тем, что именно на ее долю выпало этот путь завершить. И если мы называем Чехова великим завершителем той эпохи европейского поэтического искусства, которая берет начало в Ренессансе, то сама идея завершения, “предела” была сформулирована уже Грибоедовым. О том, что эта идея была общим достоянием и других русских поэтов и писателей того времени, свидетельствует вывод Ф. И. Тютчева о превосходстве русской поэзии (Пушкина) над французской, сделанный уже в 1836 г., – на том основании, что французская поэзия никак не может избавиться от своего “первородного греха” – “риторики” (читай: искусственности) [см.: 12, 50].

* Замысловатые пустяки (лат.).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В. Г.* Литературные мечтания // Собр. сочинений: в 3 т. / *В. Г. Белинский.* – М.: ГИХЛ, 1948. – Т.1. – С.7-89.
2. “Век нынешний и век минувший...”: Комедия А. С. Грибоедова “Горе от ума” в русской критике и литературоведении. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 448 с.
3. *Востриков А. В.* Книга о русской дуэли / *А. В. Востриков.* – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 320 с.
4. *Вяземский П. А.* Стихотворения. Воспоминания. Записные книжки / *П. А. Вяземский.* – М.: Правда, 1988. – 480 с.
5. *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого / *А. Б. Гольденвейзер.* – М.: ГИХЛ, 1959. – 488 с.
6. *Грибоедов А. С.* Горе от ума / *А. С. Грибоедов.* – М.: Наука, 1987. – 480 с.
7. *Гроссман Л. П.* Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817-1820 годов / *Л. П. Гроссман.* – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 400 с.
8. *Киреевский И. В.* Критика и эстетика / *И. В. Киреевский.* – М.: Искусство, 1979. – 439 с.
9. *Мольер.* Полн. собр. сочинений: в 4 т. / *Мольер.* – М.: Искусство, 1965-1967. – Т.1. – 1965. – 672 с.; Т.2. – 1966. – 532 с.
10. Поэты 1820-1830-х годов. – Л.: Сов. писатель, 1972. – Т.2. – 766 с.
11. *Пушкин А. С.* Полн. собр. сочинений: в 10 т. / *А. С. Пушкин.* – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949.
12. *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. сочинений и письма: в 6 т. / *Ф. И. Тютчев.* – М.: ИЦ “Классика”, 2002-2005. – Т.4. – 2004. – 624 с.
13. *Элиот Т. С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе / *Т. С. Элиот.* – К.: AirLand, 1996. – 350 с.
14. *Oeuvres complètes de Molière.* – Paris, 1875. – 651 p.
15. *Shakespeare W.* Othello / *W. Shakespeare.* – London: Penguin books, 1994. – 156 p.

Аннотация

В статье рассмотрена комедия А. С. Грибоедова “Горе от ума” в аспекте компаративистского метода. Внимание автора преимущественно сосредоточено на двух контекстах: на творчестве У. Шекспира и Мольера (преимущественно – “Мизантроп”). Эти контексты позволяют более полно раскрыть своеобразие комедии Грибоедова, прежде всего – природу смеха.

Ключевые слова: контекст, комедия, смех, карикатура, искусственность, естественность.

Summary

The article deals with the A.S. Griboedov's comedy "Grief from mind" in aspect of the comparative method. Our attention is primarily focused on the two contexts: on W. Shakespeare's creative works and Molière's comedy "Misanthrope". These contexts jointly make it possibly to more fully disclose the specifics of Griboedov's comedy, character of laugh first of all.

Key words: context, comedy, laugh, caricature, artificiality, naturalness.

УДК: 821.161.2 – 31.09

Людмила РОМАС, к.філол. н.

Дніпропетровського національного університету
ім. Олеса Гончара

САКРАЛЬНІ ТОПОСИ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ Ю. МУШКЕТИКА

Досліджується роль сакральних топосів у творенні моделі національного світу та в формуванні національної самосвідомості на матеріалі історичних романів „Яса”, „Погоня”, „Гетьманський скарб” та „На брата брат” сучасного українського прозаїка Ю.Мушкетика.

Ключові слова: сакральні топоси, національна самосвідомість, національний характер, історична проза, антиномічне начало.

Заглиблення в першопочатки формування національної свідомості, нерозривно пов'язане з історичним минулим етносу. Сакральні образи, що так чи інакше проходять через усі історичні романи Юрія Мушкетика, відіграють надзвичайно важливу роль у художньому осмисленні автором означеної проблеми. Яскраве особистісне начало в переживанні кривого зв'язку з топосом Січі розкривається в сприйнятті її Іваном Сірком: „Плавні входили в нього, наче *жива вода*: зеленими дібровами, широкими затоками Дніпра, річками й островами, озерами та луками. Вже й не мислив себе поза ними, вже знав, що зложить тут кості. В його серці, в його думці злилися воєдино їхній зелений шум і їхня *захисна сила*. Не десять і не сто років сторожують вони козацьку звитягу, щоб кинути її проти супостата” [4, 705]. Але одночасно січова символіка сповнена прикмет, екстрапольованих на мотив смерті. До них вдається автор, передаючи погляд на світ Дорофія Ружі: „... тут, перед січовою церквою, січовим майданом запорожцями опановує мовби святість та бажання істини. А вона така, що мені перехоплює подих. За віщо оця покара, оця спокута сивих людей? Оці чорні бурі в степах, погибель на морі, нескінченні битви з супостатом?” [4, 594]. Ідеальним місцем постає на Запорозькій Січі кладовище, в описі якого виразно прочитуються шевченківські алюзії: „Мабуть, небавом спочине тут і він, нинішній кошовий Січі. Що ж,